

▣ Hiljaisuuden voima Marguerite Durasin kirjoituksessa

—

Aura Sevón

J
— oitakin vuosia sitten suomensin italialaisen toimittajan Leopoldina Pallotta della Torren haastatteluteoksen *La passione sospesa* (1989) ranskalaisesta kirjailijasta ja elokuvaohjaajasta Marguerite Durasista (1914–1996). 75-vuotias Duras palaa näissä elämäntyötään ja estetiikkaansa käsittelevissä haastatteluissa toistuvasti hiljaisuuden teemaan. Kuten Sirkka Knuuttila sanoo *Nimetön intohimo* -suomennoksesta (2014) kirjoittamassaan arvioissa (Knuuttila 2015), hiljaisuus toimi Durasin luomistyön käyttövoimana ja hänen teostensa ravinteena – laajemmin ajateltuna hänen estetiikkansa sydämenä. Kirjan syntymää Duras kuvailee näin:

Niin kauan kuin kirja ei ole nähnyt päivänvaloa, se on vaillinainen, jotakin joka pelkää syntyä, tulla ulos. Kuin olento, jota kantaa sisällään, sekin vaatii väsymystä, hiljaisuutta, yksinäisyyttä, hitautta. (*Nimetön intohimo*, 58; tästä eteenpäin NI.)

Marguerite Duras syntyi ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä Annamissa Ranskan silloisessa siirtomaassa Indokiinassa. Hän jätti lapsuudenmaisemansa 19-vuotiaana asettuaan Pariisiin eikä koskaan enää palannut takaisin. Kirjailijanuransa hän aloitti keskellä miehitettyä Pariisia toisen maailmansodan yhä pauhatessa vuonna 1943 ja kuvasi sota-ajan traumojaan, kuten puolisonsa paluuta Dachau keskitysleiristä elävänä kuolleenä sekä toimintaansa vastarintaliikkeessä, teoksissaan *Tuska* (1987) ja *Sodan vihkot* (2008).

Duras työsti taiteessaan kyvyttömyyttä käsittää ja kielentää ihmiskunnan ylitse 1900-luvulla vyöryneitä traumaattisia tapahtumia, yhtä hyvin ranskalaiskansallisia kuin globaalejakin katastrofeja, viime vuosisadan keskeisimpiä mullistuksia: omakohtaisestikin kokemaansa rasistista siirtomaaherruutta ja sen asteittaista murenemistä, holokaustia ja kapitalistis-patriarkaalista sortoa – lyhyesti sanottuna massiivisten epätasa-arvoisten ideologisten järjestelmien valtaa ja vavahtelua, mutta myös esimerkiksi feminismin nousua 1960-luvulta alkaen. Sirkka Knuuttila (2011) on käsitellyt väitöskirjassaan kognitiiviseen kirjallisuudentutkimukseen ja sosiaaliseen neurotieteeseen tukeutuen Durasin esteettisiä keinoja kerronnallistaa historiallis-kollektiivisia traumoja vuosina 1964–1976 syntyneessä Intia-syklissä. Historiallisen trauman narrativisoinnin tutkimus onkin yksi Durasin ”hiljaisuuksien” tulkintatavoista, joka perustuu trauman poissaoloon historiallisesta representaatiosta.

Käsittelen tässä artikkelissa durasilaista hiljaisuuden problematiikkaa ja sen eri tulkintatraditioita. Täydennän ensi sijassa feminististä traditiota kontekstualisoimalla aihetta feministiseen kirjallisuudenhistoriaan ja analysoimalla lopuksi hiljaisuuksia stilistisellä lähiluvulla proosateoksessa *L'Amant* (1984, suom. *Rakastaja* 1985).

Hiljaisuus toteutuu Durasin teoksissa monella eri tasolla: kielellisesti, tyyllillisesti ja temaattisesti, mutta myös sosiokulttuurisesti naistekijyyden

määrityssä ranskalaisessa kirjallisuushistoriassa lähes kokonaisvaltaisesti *poissaolona*. Kysyn, onko mielekästä tulkita durasilaisia hiljaisuuksia *negaation* kautta assosioiden niitä esimerkiksi passiivisuuteen, vai tulisiko ennemmin painottaa konstruktivisia merkityksiä. Kurkotan kohti tulkintoja, joissa hiljaisuudet muodostavat keskeisen, aktiivisen osan merkityksenantoa. Lopuksi kysyn, millaista tietoa hiljaisuuden avulla voidaan saada.

Olen tutkinut gradussani (2008) Durasin kirjoitusta naisilmaisuna. Tässä artikkelissa en kuitenkaan syvenny naiskirjoitukseen, koska lyhyehkössä artikkelissa on se riski, että käsittely jää vaille perusteellista kielellis-kulttuurista ja sosiohistoriallista kontekstualisointia, jolloin ajattelu saattaa hahmottua essentialistisena. Sen sijaan keskustelen esimerkiksi Dominique Noguezin (2001) stilistisen tutkimuksen kanssa. Tunnustelen Durasin kirjoituksen ääriviivoja lähtien liikkeelle naisten asemasta Ranskan kirjallisuushistoriassa ja päätyen tulkitsemaan autofiktiivistä *Rakastaja*-teosta kuvauksena naiskirjailijaksi tulemisesta.

Vaietut naiset Ranskan kirjallisuushistoriassa

Kirjallisuudentutkija Martine Reidin (2010, 5–21) mukaan Ranskan kirjallisuushistoria sai nykyisen muotonsa 1800-luvulla, ja sen rakentumista luonnehtii alusta alkaen systemaattinen, asteittain kasvanut naisten poispyyhkiminen, muutamien mieskirjailijoiden nostaminen erityisasemaan vetoamalla yksilölliseen nerouteen, *génieen*, ja kirjallisuushistorian rakentaminen määrätietoisesti maskuliiniseksi. Naiskirjailijoille varattiin usein erillinen karsina kirjallisuushistorioiden ja muiden kokoomateosten lopusta varsinaisen, valkoisista mieskirjailijoista koostuvan virallisen osuuden jälkeen. Monet nykyäänkin julkaistavat teokset heijastavat edelleen näitä 1800-luvulta periytyviä paradigmoja, ja niitä noudatetaan myös opetuksessa peruskoulusta yliopistoon.¹

Ranskan kirjallisuushistorioita 1940-luvulta 2000-luvulle tutkineen Audrey Lasserren (2009, 43–44) mukaan miehet ovat edustettuina teoksissa keskimäärin 95 prosentin enemmyydellä, kun taas naisten osuus on vastaavasti vaatimatomat viitisen prosenttia. Naiset loistavat poissaolollaan siitäkin huolimatta, että jo 40-luvulla heidän osuutensa oli kaikista kirjailijoista kolmisenkymmentä prosenttia – ja nykyään viitisenkymmentä prosenttia. Luvut eivät toki kerro kaikkea, mutta ne antavat vahvasti osiittaa siitä, että mieskirjailijoita ja miesten kirjoittamaa kirjallisuutta arvostetaan Ranskassa huomattavasti enemmän kuin muita sukupuolia edustavia kirjailijoita.

Edellä mainittua vasten voi tuntua ristiriitaiselta, että naiset kuitenkin ovat olleet keskeisessä asemassa ranskankielisen kirjallisuuden tekijöinä sydänkeskialjalta lähtien, jo liki vuosituhannen ajan. Näin pitkä katkeamaton traditio tekeekin Reidin (2010, 5–21) mukaan Ranskan kirjallisuushistoriasta poikkeuksellisen. Ongelma ei – ainakaan enää nykyisin – ole se, että naiset puuttuisivat

kirjallisuuden kentältä *per se*, vaan että heidän asemansa kollektiivisessa muistissa on yleisesti ottaen väheksytty tai unohdettu.

Christine Planté (2015) on selvittänyt niitä sosiokulttuurisia syitä, miksi naiset pyyhittiin pois Ranskan kirjallisuushistorioista 1800-luvulla. Se selittyi ennen kaikkea uhalla, jota naisten kirjoittaminen edusti perinteiselle maailmankuvulle, ydinperheelle ja sukupuolittuneelle työnjaolle. Naiskirjailijat eivät vielä tuolloin kyseenalaistaneet patriarkaalista yhteiskuntasopimusta tuomalla julki kumouksellisia vaatimuksia tai ilmaisemalla eksplisiittisen feminististä ajattelua – se oli vielä 1800-luvulla harvinaista – vaan yksinkertaisesti siten, että he tarttuivat kynään. 1800-luvulla oli tavanomaista, että naiskirjailijat ottivat käyttöönsä maskuliinisia pseudonyymeja, jotta ylipäättään saivat teoksiaan julkaistuksi. Julkisesti toimiville naisille oli vähän esikuvia; arkisin ja tunnetuin naisten julkisesti harjoittama ammatti oli prostituutio, eikä ollutkaan harvinaista vertailla naiskirjailijoita prostituoituihin. Tosin kirjailija oli toki prostituoitua paljon pelottavampi hahmo, merkitsihän sanan haltuun ottaminen myös vallan siirtymistä naisille. Plantén (2015) mukaan ajatus ”naiskirjailijasta”, *femme auteur*, oli vielä 1800-luvun Ranskassa niin uusi ja käsittämätön, ettei naiskirjailijaa voi edes pitää historiallisena tosiseikkana Ranskan 1800-luvun kontekstissa, vaan kyseessä on pikemminkin tuolloin vallinneiden ideologioiden ja fantasioiden muovaama hahmo.

Tällainen kulttuurinen ilmapiiri vallitsi Ranskassa vielä muutamia vuosikymmeniä ennen Durasin syntymää. Ranskalaisnaisilla ei myöskään ollut äänioikeutta vielä Durasin esikoisteoksen ilmestyessä vuonna 1943, mikä osoittaa, että naisten institutionaalinen vaientaminen oli legitiimi käytäntö vielä hänen elinaikanaan. Tämä perin ristiriitainen asema – mitä onkaan kirjoittaa työkseen kulttuurissa, jossa ei virallisesti ole oikeutta käyttää ääntään – heijastuu esimerkiksi hänen julkilausumassaan: Nainen joka kirjoittaa naamioituu mieheksi. (Gauthier & Duras 1974, 42.)

Nykyään Durasia on kuitenkin vaikea pitää minään mykistettynä naisena. On totta, että hän koki pitkään jääneensä nimenomaan Ranskassa vaille ansaitsemaansa arvostusta ja joutuneensa vuosikymmeniksi ”vaietun kirjailijan asemaan” (NI, 78). Historiallisesti katsottuna hän oli Coletten, Simone de Beauvoirin ja Nathalie Sarrauten ohella ensimmäisiä kirjailijoita, joka murtautui naiskirjailijoille varatusta toiseutetusta ja väheksytystä asemasta. Kansalliseen ja kansainväliseen suursuosioon hän nousi vasta yli 70-vuotiaana proosateoksen *L'Amant* (1984) myötä: teos voitti julkaisuvuotenaan Ranskan arvostetuimman kirjallisuuspalkinnon Goncourtin ja myi yksin Ranskassa huikat puolitoista miljoonaa kappaletta kahden vuoden kuluessa julkaisusta (Holmes 1996, 238). *L'Amant* teki Durasista kansainvälisesti tunnetuimman ranskalaiskirjailijan (Denès 1997, 13), ja nykyään hän kuuluu yhtenä tunnustetuimmista, tutkituimmista ja käännetyimmistä ranskalaiskirjailijoista maailmankirjallisuuteen.

Suosion myötä myös hänen medianäkyvyytensä kasvoi huimasti, mikä ei suinkaan kaikkia miellyttänyt. Kirjailija Philippe Sollers kutsui Durasia ival-

lisesti "Élysée-palatsin omaksi profeetaksi", joka jakeli mielipiteitään milloin mistäkin. (NI, 146–149.) Durasin ystävyys presidentti François Mitterrandin kanssa oli kestänyt vastarintaliikkeessä toiminnan ajoista lähtien.²

Aukosta aukkoon

1960- ja 1970-luvuilla "diskurssin aukoista" Durasin ilmaisussa innostuttiin ranskalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa – myöhemmin, 1980- ja 1990-luvuilla myös angloamerikkalaisessa tutkimuksessa. Ilmaisun säröihin voi törmätä esimerkiksi dialogien lyhyissä, rakoilevissa lauseissa ja kesken jäävissä ajatuksissa. Lisäksi niitä voi nähdä tekstien graafisessa ulkoasussa: leveissä marginaaleissa, lyhyissä kappaleissa ja valkoisen värin valtaamissa sivuissa, joissa Susan D. Cohenin (1993, 150) mielestä "visuaalisesti luotu hiljaisuus toimii performatiivisesti". Hiljaisuuden kaikuja voi myös kuulla niin kerronnassa kuin dialogissakin ilmenevissä vihjailuissa, monitulkintaisuuksissa ja epätarkkuuksissa. Oivan esimerkin tällaisesta tyylistä antaa ote Durasin käsikirjoituksesta Alain Resnais'n vuonna 1959 ohjaamaan elokuvaan *Hiroshima, rakastettuni*.

NAINEN: Minun oli kuuma Rauhanaukiolla. Kymmenentuhatta astetta Rauhanaukiolla. Tiedän sen. Auringon lämpötila Rauhanaukiolla. Miten voisin olla tietämättä?... Ruoho yksinkertaisesti...

[- -]

MIES: Sinulla on vihreät silmät, eikö olekin?

NAINEN: Niin, luulen..., kyllä... luulen, että ne ovat vihreät. (Duras 1998.)

Toisistaan eroavat rakastavaiset, ranskalainen kolmekymppinen nainen ja japanilainen, hieman vanhempi mies kohtaavat Hiroshimassa ja keskustelevat muistoista ja unohtamisesta viimeisenä yhteisenä yönä ennen kuin nainen palaa takaisin Ranskaan. Suurin osa dialogista koostuu naisen puheesta, joka toistuvasti säröilee: repliikit jäävät kesken, taukoavat tai "päätyvät" kolmeen pisteeseen.

Miehen puhe sen sijaan on useimmiten määrätietoisen päättäväistä ja napakkaa. Teoksen alun dialogissa mies toistuvasti kieltää sen, mitä nainen on sanonut, tai väittää hänen valehtelevan tai olevan väärässä. Kuuluisassa repliikissään mies kieltää naisella olevan muistia ensinkään: "Tu n'es pas douée de mémoire." (Duras 1960, 32.) Naisen kotipaikka Nevers tuntuukin viittaavan siihen, että nainen tulee jostakin, mitä ei ole koskaan ollutkaan (vrt. engl. *never*).

Keskustelussaan Durasin kanssa Xavière Gauthier ehdotti vuonna 1974 durasilaisten aukkojen ilmentävän naisten olematonta paikkaa symbolisessa rakenteessa. Duras ei kuitenkaan aivan niellyt tätä psykoanalyttista tulkintaa, vaan ajatteli valkoisten kohtien ilmaisevan kirjoituksessa ennemmin jotakin "puudutettua" tai "tukahdutettua" ja sanoi menevänsä kirjoituksessaan sel-

laisille seuduille, joissa ei ole aiemmin käyty. (Gauthier 1974, 14, 20.) Samana vuonna filosofi Luce Irigaray oli esittänyt maineikkaassa väitöskirjassaan *Speculum*, että naisten puheessa diskurssin aukot ilmentäisivät symbolisesti niitä paikkoja, joista naiset on patriarkaalisessa kulttuurissa perinteisesti suljettu pois (Irigaray 1974). Myös Marcelle Marini (1977, 53) ehdotti Irigarayn teorian valossa, että Durasin teksteissä olisi kyse hiljaisuuden ja tyhjyyden luomisesta, vallitsevan diskurssin lakkauttamisesta. Näissä feministisissä tulkinnoissa Durasin hiljaisuuksiin liitetään vahva kumouksellinen potentiaali.

1970-luvun puolivälissä ilmestyi myös Hélène Cixous'n vaikutusvaltainen essee *Le Rire de la Méduse* (1975, suom. ”Medusan nauru” 2013), jossa hän esittää ajatuksensa naiskirjoituksesta toteuttaen sitä käytännössä. Cixous toteaa esseessään, ettei ole löytänyt ranskalaisesta kirjallisuudenhistoriasta feminiinisyyttä kuin muutaman kirjailijan teoksista – mukaan lukien Marguerite Durasin. Sekä Hélène Cixous että Luce Irigaray ovat tehneet sukupuolieron ajattelijoina urauurtavaa työtä naisen ruumiillisuuden kielentämisessä ja nais erityisen tyylin luomisessa.

Tämän feministisen kulttuurisen kontekstin ohella Gauthier'n ja Marinin tulkinnosta välittyy myös lacanilainen psykoanalyttinen teoria ja sen kieli-käsitys, jossa symbolisen rakenteen nähdään perustuvan falliselle merkitsijälle (Verhaeghe 1999, 163) ja fallista halua noudattavalle merkityksenmuodostukselle, minkä vuoksi feminiinisyyttä ei kyetä artikuloimaan, vaan nainen ja naisellinen jäävät aina jossain määrin symbolisen rekisterin ja kielen ulkopuolelle.

Yksi keskeisin Jacques Lacanin teksti, jonka voi nähdä vaikuttaneen ranskalaiseen psykoanalyysista ja poststrukturalismista ammentaneeseen toisen aallon feminismiin, on vuonna 1975 julkaistu *Encore* (suom. ”vielä”; ääneen lausuttuna monimerkityksinen nimi tarkoittaa myös ”ruumiissa”). Se perustuu Lacanin vuosina 1972–1973 pitämään 20. seminaariin. Tässä ihmisen sukupuolittumista ja feminiinistä nautintoa käsittelevässä teoksessaan Lacan sanoo muun muassa, että nainen on asioiden ja sanojen luonteen ulkopuolella. ”Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots.” (Lacan 1975, 68.) Feminiinisestä nautinnosta ei voida sanoa mitään (Lacan 1975, 56), koska se ei kuulu symboliseen eikä sen enempää imaginaariseenkaan rekisteriin, vaan reaaliseseen – kielen ja representaatioiden ulkopuolelle, ”mahdotto-man” alueeseen.

Itse asiassa Lacan kytkeytyy Durasin teosten tulkintatraditioon vielä tätäkin suoremmin: vuonna 1965 hän kirjoitti Durasille julkisen kunnianosoituksen romaanin *Lol V. Steinin elämä* ilmestyttyä. Romaani kertoo 19-vuotiaasta Lola Valérie Steinista, joka traumatisoituu sulhasensa hylättyä hänet tanssiaisissa toisen naisen vuoksi. Hylkäämisen seurauksena Lolin ote elämästä ja kielestä kirpoaa ja hän lakkaa puhumasta. Pääosa tarinasta sijoittuu ajanjaksoon kymmenisen vuotta traumaattisen tapahtuman jälkeen, jolloin Lol, nyt perheenäiti ja kotirouva, elää ensimmäistä muistuttavan kolmiodraaman uudelleen.

Tarinan kertoja Jacques Hold on rakastunut Loliin ja palaa halusta kertoa hiljaisuuteen vaipuneen naisen tarinan. Holdin mukaan Lol ei ole šokiltaan ymmärtänyt saati kyennyt kielentämään traumaattista kokemustaan, mikä on johtanut siihen, että Lol on livennyt symbolisen ulkopuolelle.

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. (Duras 1964, 48.)

Uskon mielelläni, koska rakastan Lolia, että hän on elämässään hiljainen siksi että uskoi salamanvälähdyksen hetken, että sellainen sana voisi olla olemassa. Kun sitä ei ole olemassa, Lol vaikenee. Se olisi ollut poissaolosana, aukkosana, sen keskellä olisi ollut aukko, ja siihen aukkoon olisi voinut haudata kaikki muut sanat. (Duras 1986, 37.)

Tähän arvoitukselliseen kohtaan on palattu Duras-tutkimuksessa yhä uudelleen ja uudelleen (ks. esim. Blanchot 1969; Montrelay 1977). Teoksen kertojan nimen, Jacques Holdin, on myös nähty viittaavan Lacaniin itseensä, ja tätä taustaa vasten onkin sangen ironista, että suorastaan ikoniseksi muodostuneessa tulkinnassaan Lacan tavallaan ottaa haltuunsa Durasin teoksen – jotakuinkin samaan tapaan kuin romaanissa Jacques Hold Lolin – mestaroidessaan kunnianosoituksessaan itseihailevaan ja holhoavaan sävyyn, että Duras osoittaa ymmärtäneensä ilman hänen apuaan sen, mitä hän opettaa: ”Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne.” (Lacan 1965.)

Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että monet psykoanalyttiset analyysit Durasin teksteistä tarjoavat kiehtovaa kulttuurihistoriaa tuolta aikakaudelta, mutta joskus ne myös uhkaavat jyrätä kohteena olevan kaunokirjallisen teoksen. Jos teoria nousee etualalle, on riskinä, ettei kaunokirjallisen teoksen ominaislaadulle tehdä riittävästi oikeutta.

Toinen ongelma on, jos naiseutta käsitellään ensi sijassa *negation* kautta. Julia Kristeva tulkitsee esseessään ”Marguerite Duras: Tuskan tauti” Durasin kirjoitusta naisellista passiivisuutta huokuvana melankoliana, jossa ”saavuttamattoman naiseuden myyttiä reunustaa tietty naiskokemuksen totuus: kärsimyksen hekuma” (Kristeva 1998, 269). Kristevan Duras-luennassa naisen nautinto voi olla vain mahdoton unelma; naisen tuska ilmaisee mahdotonta mielihyvää, ja surematon suru vakiinnuttaa naisen frigidiyden. Kristeva jopa kysyy, voisiko kätkeyty epäeroottinen hurmio, kääntyminen oman onton ruumiin puoleen, joka riistää itseltään oikeuden nautintoon ja sortuu kuolettavaan itserakkauteen, kenties olla naisen nautinnon ominaisuus. (Kristeva 1998, 268.)

Kristeva (1998, 248–251) arvostelee durasilaista ”ei-katharttista avuttomuuden estetiikkaa” kirjailijan sairauden partaalta kumpuavaksi, toisin sanoen

arvottaa kirjailijan taiteellista tuotantoa vetoamalla tämän *henkilöön*. Kristevan aviomiehen, jo mainitun Philippe Sollersin, ja Durasin välillä valinnut syvä antipatia on kuitenkin yleisesti tiedossa (ks. esim. NI, 72, 146–9). Näin ollen henkilöön menevä kritiikki syö uskottavuutta Kristevan luennalta.

Paljon positiivisemmin Durasin kirjoitusta on tulkinnut esimerkiksi Eva Maria Korsisaari (2002, 271–296) lukiessaan rakastavaisten kohtaamista *Hiroshima, rakastettuni* -teoksessa Luce Irigarayn sukupuolieron etiikan valossa. Korsisaari luo Marguerite Durasin ja Luce Irigarayn välille liiton, jonka avulla hiljaisuutta ei enää tulkita ei-mityytenä vaan ruumiillisen ja seksuaalisen läsnäolona kielessä sekä mahdollisuutena kieltäytyä yhdestä tiedosta ja totuudesta. Tällöin *never*, 'ei koskaan enää', kääntyy muotoon *envers*, kohti jotakin toista. Korsisaaren luenta johdattaa mainiosti hiljaisuuden käsitteelyyn *Rakastaja*-teoksessa.

Hiljaisuuden kielentäminen

Rakastajaa on tavattu lukea Durasin autofiktiivisenä muisteluna eräästä merkittävästä nuoruuden kohtaamisestaan. Suomennosta on markkinoitu vielä 2000-luvulla otetuissa uusintapainoksissakin eksotisoivasti 15-vuotiaan valkoisen tytön kielletyn rakkauden kuvauksena liki puolet vanhempaan kiinalaismieheen 1930-luvun Indokiinassa, vaikka jo ranskalaisessa aikalauskritiikissä todettiin, että teoksen varsinaisia teemoja ovat hiljaisuus, ero ja kirjoitus. (Poirot-Delpech 1984.) Duras (1984b) itse ajatteli, että *Rakastajan* ainoa aihe on kirjoitus.

Rakastaja koostuu fragmenteista ja niiden välisistä ellipseistä – eräänlaisista aukoista. Hiljaisuuden teeman kannalta teos on hyvin kiinnostava, sillä siinä yhdistyy aiemmasta tuotannosta tuttuun merkityksenannon problemaattisuuteen aiempaa vahvempi kerronnallinen ote, mikä ilmenee jo siinä, että virke pitenee reilusti aiempaan kirjalliseen tuotantoon verrattuna (Rodgers & Jacobs 2002, 159). Kerrontatavan muuttumisessa Durasin kohdalla ei kuitenkaan ole kyse vain yksittäistapauksesta vaan laajemmastakin ilmiöstä ranskalaisessa 1900-luvun lopun kirjallisuudessa, kuten paluuta kerronnallisuuteen ranskalaisessa myöhäismodernissa kirjallisuudessa tutkinut Hanna Meretoja (2014) on osoittanut. Aiempaa vahvempi kerronnallinen ote liittyy *Rakastajassa* myös siihen, että teos merkitsee Durasin tuotannossa paluuta autofiktioon: jo *Un barrage contre le Pacifique* (1950) oli autofiktio, mutta *Rakastajassa* kuvataan ensi kertaa naiskirjailijaksi tulemistä. Teosta on myös luettu kertomuksena taiteellisesta kutsumuksesta (Cohen 1993, 98).

Ennen paluuta autofiktioon Duras kuvasi usein porvarillisia, työssä käymättömiä kotirouvia ja perheenäitejä, kuten Lol V. Steinia ja *Moderato cantabilen* (1958) Anne Desbaresdesia, jotka hoitavat kodin, lapset ja aviomiehen mutta joiden oma asema yhteiskunnassa ei näy eikä kuulu. Näissä 1950- ja 1960-luvun

*Rakkaus, halu ja ahdinko muodostavat kirjailija-
kertojan elämässä vaikeasti ilmaistavan vyyhdin, joka
tuskallisuudestaan huolimatta toimii kirjoittamisen
katalyyttina.*

teoksissa naishahmojen hiljaisuutta voi selittää heidän kapealla yhteiskunnallisel-
sella asemallaan.

Rakastajassa sen sijaan sekä kertojan ääni että tapahtumien kokijapositio
kuuluvat suuressa määrin kirjailijalle itselleen. Duras suunnitteli teoksesta
alun perin valokuvakirjaa, ja se alkaakin ”poissa olevasta valokuvasta”, joka
hänen nuoruudessaan jäi ottamatta mutta jonka hän nyt herättää henkiin kir-
joituksellaan. Kuvassa kahdesti alennettuihin kultalameekienkiin ja ruusu-
punaiseen miesten huopahattuun pukeutunut 15-vuotias lyseolaistyttyö tapaa
Mekong-jokea ylittävällä lautalla tyylikkään, äveriään kiinalaismiehen. Hän
on koulumatkalla, äiti on saattanut hänet lautalle, mutta lautalla hän astuukin
miehen mustaan limusiiniin ja tietää miehen avulla pääsevänsä aikuisiksi ajoiksi
eroon ahdingon ja köyhyyden leimaamasta perheestään.

Valkoisen tytön ja ”väärärotuisen” miehen suhde on kuitenkin tytön per-
heessä visusti vaiettu salaisuus. Kuvio on tuttu jo Durasin 1940- ja 1950-lukujen
romaaneista, joissa versioitiin samaa kantatarinaa vaietuista tyttäristä. Äiti
katsoo sormien välistä tyttären seurustelua rikkaan kiinalaisen kanssa, koska
tämä tuo perheelle elannon. Taloudellinen tuki onkin tarpeen, sillä isän kuoltua
perhe on menettänyt paitsi asemansa patriarkalisessa siirtomaayhteisössä
myös taloudellisen itsenäisyytensä äidin sijoitettua kohtalokkaaseen maa-
kauppaan ja jouduttua siinä petoksen uhriksi. Joka vuosi Tyyni valtameri tulvii
riisinviljelyä varten ostetun maapalstan yli tuhoten viljelykset, minkä seurauk-
sena perhe elää kurjuudessa. He ovat taloudellisesti riippuvaisia rakastajasta,
mutta prostituutiojärjestelystä vaietaan, ja kun rakastaja, paikallisen kapita-
listin ja miljonäärin poika vie perheen ravintolaan syömään, kukaan heistä ei
pukahda tälle puolta sanaa. Aivan kuin he eivät kuulisi hänen sanojaan, aivan

kuin hän puhuisi vierasta kieltä. Perheenjäsenet eivät myöskään katso häntä saati toisiaan, vaikka katsovat kyllä miehen tuomia rahoja. Vaikeneminen ja katseen välttely kertovat häpeästä, traumasta ja kykenemättömyydestä myöntää perhettä kohdannutta katastrofia.

[J]e crois avoir dit [- -] dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille [- -] dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. (*L'Amant*, 34; tästä eteenpäin L'A.)

Luulen puhuneeni [- -] tässä tavanomaisessa tuhon ja kuoleman tarinassa, perheeni tarinassa [- -] niin rakkaudessa kuin vihassakin siitä, mikä jää yhä ymmärrykseni ulottumattomiin, saavuttamattomiin, mikä on lihani syvyyteen haudattu, sokea kuin vastasyntynyt ensimmäisenä päivänä. Se on paikka, jonka kynnyksellä hiljaisuus alkaa. Siellä saa muotonsa hiljaisuus, elämäni mittainen hidas työ. (*Rakastaja*, 33–34, tästä eteenpäin RA).³

Rakkaus, halu ja ahdinko muodostavat kirjailija-kertojan elämässä vaikeasti ilmaistavan vyyhdin, joka tuskallisuudestaan huolimatta toimii kirjoittamisen katalyyttina, luovuuden lähteenä ja polttopisteenä saman kantatarinan yhä uusille versioinneille. Se on kirjoittamisen juurille paikantuva asia, joka kaikessa ahdistavuudessaankin ruokkii halua saattaa se sanoiksi. Tämä ristiriitainen merkityksenannon problematiikka ilmenee teoksessa paitsi temaattisesti myös tyylillisesti; käsittelen nyt kolmea Durasille tunnusomaista tyylipiirrettä.

Oksymoron, hyperbola, leksikaalinen banaalius

Yksi tunnistettavimmista tyylikuvioista Durasin kirjoituksessa on *oksymoron*, ristiriitaisten elementtien yhdistäminen toisiinsa ilmaisullisen tehon lisäämiseksi, kuten lauseessa *l'immortalité est mortelle* (L'A, 128), ”kuolemattomuus on kuolevaista” (RA, 110). Jean-Michel Talpinin (1994, 133) mukaan oksymoronia luonnehtii sen halu leikitellä radikaalilla vastakohtaisuudella. Oksymoron tulisi hänen mukaansa erottaa ambivalenssin käsitteestä, joka kuvaa vastakkaisten ilmiöiden, asioiden tai halujen samanaikaisuuden aiheuttamaa empivyyden tilaa. Oksymoroniin sen sijaan ei liity epävarmuutta ja heilahtelua, vaan se päinvastoin pysäyttää vietellyn ajatuksen vastakohtien väliseen tilaan. Durasin oksymoronit ovat usein lyhyehköjä, ytimekkäitä kiteytyimiä – toisinaan niistä on kasvanut lentäviä lauseita, joista hänet parhaiten muistetaan.

Je suis devenue folle en pleine raison. (L'A, 105–6.)
Tulin hulluksi täysissä järjissäni. (RA, 91; suom. AS.)

Très vite dans ma vie il a été trop tard. (L'A, 9.)
Kovin varhain minun elämässäni oli liian myöhäistä. (RA,13; suom. AS.)

Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé. (L'A, 40.)
Äiti ei ollut hulluuttaan sairas, hulluus oli hänelle terveyttä. (RA, 38; suom. AS.)

Des robes neutres, strictes, très claires, blanches comme l'été au cœur de l'hiver. (L'A, 82.)
Tavallisia, koruttomia, vaaleita mekkoja, valkeita kuin kesä talven sydämessä. (RA, 72; suom. AS.)

Näissä esimerkeissä vastakohtilla tyylittely kietoutuu osaksi proosailmaisua muovaten siitä sykähdyttävän, intensiivisen poeettista. Dominique Noguezille (2001, 43) durasilaiset oksymoronit ovat luonteeltaan negatiivisia ja johtavat ei-mihinkään, merkityksen tyhjyyteen; ne viittaavat hänen mukaansa epä tietoon, epätilaan. Noguezin kanssa voi olla samoilla linjoilla siinä, että Durasin ilmaisu kumpuaa vaikeasti kielennettävän ongelmasta, mutta sen sijaan, että ristiriitaisten elementtien yhdistäminen johtaisi tyhjyyden vaikutelmaan, voi tulkita myös niin, että ne luovat vahvan jännitteen, johon latautuu suuri määrä ilmaisuvoimaa, joka sysää jotakin liikkeelle. Vaikka oksymoron kuvastaisikin ilmaisun mahdottomuutta, se tekee sen varsin dynaamisesti.

Päivi Kosonen (2000) on osoittanut *Rakastajan* rakentuvan erilaisille vastakkaisille voimille, ja sellaisten varaan rakentuu myös *oksymoron*. Näyttää siltä, että toisensa liikkeelle sysäävinä nämä vastavoimat ovat pikemminkin *toisiaan täydentäviä* kuin toisensa poissulkevia, mutta jatkossa tätä olisi hyvä tutkia vielä lisää.

Hyperbola, äärimmäinen liioittelu on toinen Durasin suosima tyylipiirre. Bernard Alazet'n (2002, 47) mukaan hyperbola on Durasilla yhtä kuin hyppy tyhjyyteen merkityksenannossa. Liioittelun vuoksi merkitys tuntuu karkaavan käsityskyvyltä, kuten seuraavassa esimerkissä.

La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. (L'A, 100.)

Yö valaisi kaiken, koko maaseudun, joen kummallakin rannalla silmänkantamattomiin saakka. (RA, 87; suom. AS.)

Dominique Noguezin (2001, 41) mukaan hyperbola kuvaa ei-kuvattavaa. Noguezille Durasin suosima sana *tout*, käytettynä joko substantiivisesti merkityksessä 'kaikki' tai adjektiivisesti merkityksessä 'koko', tekee mahdottomaksi kuvata kohteena olevaa ilmiötä vivahteikkaan yksityiskohtaisesti. Adjektiivisesti käytettynä hyperbola ottaa Noguezin mukaan kaikessa äärimmäisyydessään "absoluuttisen superlatiivin" roolin. Äärimmäisyyttä ja ehdottomuutta huokuvat myös Durasin suosimat ajan ja paikan adverbiaalimäärittelyt *jamais*, 'ei milloinkaan' ja *toujours*, 'aina', kuten seuraavissa esimerkeissä.

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. (L'A, 69.)

Ei milloinkaan hyvää päivää, hyvää iltaa, hyvää uutta vuotta. Ei ikinä kiihosta. Ei sanaakaan. Ei koskaan tarvetta puhua. (RA, 61; suom. AS.)

Elle crie qu'il ne faut rien attendre, jamais, ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque Etat, ni d'un quelconque Dieu. (L'A, 57.)

Äiti huutaa, ettei mitään pidä koskaan odottaa yhdeltäkään ihmiseltä, yhdeltäkään valtiolta, yhdeltäkään Jumalalta. (RA, 52; suom. AS.)

Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. (L'A, 106)

Hän tuli kaikkialta. Päätyi aina Kalkuttaan, mistä ikinä saapuikin. (RA, 91; suom. AS.)

Hyperbola karttaa tarkkaa ja yksityiskohtaista kuvausta ja tavoittelee äärimmäisyyttä. Merkityksen äärille, jopa äärien yli ulottuvasta on kuitenkin vaikea saada kiinni. Myös hyperbola liittyy näin ollen Durasin kirjoituksessa merkityksenannon problemaattisuuteen. Tästä huolimatta se ei mielestäni kuitenkaan välttämättä aina huou tyhjyyttä, vaan esimerkiksi viimeisessä sitaatissa hyperbolan ansiosta jotakin jää perustavanlaatuisesti auki, ja siinä, mikä ei täsmenny vaan jää avonaisena väreilemään, jokin sykkii, liikkuu, elää.

Oksymoronin ja hyperbolan ohella suppeaan sanastoon, "leksikaaliseen banaaliuteen" on kiinnitetty Durasin tyylin tutkimuksessa paljon huomiota. Niin nominit kuin verbitkin ovat usein hätkähdyttävän värittömiä, alastomia, toisteisia. Pelkistyneisyytensä vuoksi Durasin sanastoa onkin kutsuttu "semanttisesti tyhjäksi", kuten seuraava esimerkki havainnollistaa.

Elle me demande ce que c'est. Je dis que c'est rien. Elle me regarde, ça lui plaît, elle sourit. C'est pas mal, elle dit, ça ne te va pas mal, ça change. Elle ne demande pas si c'est elle qui les a achetés, elle sait que c'est elle. (L'A, 32.)

Hän kysyy mitä ne ovat. Minä sanon, etteivät ne mitään. Hän katsoo minua, pitää näkemästään, hymyilee. Ei hassumpaa, hän sanoo, sopii sinulle hyvin, jotain uutta. Hän ei kysy onko ostanut ne, hän tietää kyllä. (RA, 32.)

Toisin kuin Durasin tyylin tutkimuksessa on usein toistettu, pelkistetty ilmaisu ei mielestäni välttämättä johda tyhjyyden vaikutelmaan, vaan kun kaikkea ei kuvailla yksityiskohtaisen tarkasti, paljon jää tulkinnan varaan, ja sanomatta jätetty on läpeensä latautunutta.

Dynaamisuus, väreily, alituinen liike kuvastavat myös teoksen henkilö-hahmojen välisiä suhteita ja valtasuhteita: ne ovat alituisessa muutostilassa. Catherine Rodgersin (1994, 55–57) mukaan lukija odottaa teoksen nimen perusteella rakastajan olevan joku Monsieur de Valmontin kaltainen tosimies, joka saa naiset pyörtyilemään ympäriltään. Kiinalainen rakastaja ei kuitenkaan ole mitään sinne päinkään vaan sekä fyysisesti että luonteenlaadultaan hauras ja alistuva eikä siten vastaa alkuunkaan perinteistä rakastajahahmoa. Päähenkilö, kaitaluinen köyhä nuori tyttö puolestaan uhkuu tunteen viileyttä, rohkeutta ja itsenäistä määrätietoisuutta. Kun kumpikaan päähenkilöistä ei mahdu perinteiseen, sukupuolitettuun muottiin, binaariset vastakkainasettelut murtuvat.

Ruumiillinen, hiljainen tieto

Myös rakastavaisten suhteessa se mitä ei sanota saa loputtomasti merkityksiä. Heidän vuorovaikutuksensa tapahtuu pääosin ei-kielellisesti; kertojan mukaan he keskustelevat ensimmäisen kerran vasta rakasteltuaan, ja puolitoista vuotta kestävän suhteen aikana he eivät kertaakaan puhu toisistaan keskenään. Hiljaisuus ei kuitenkaan johda siihen, että he eivät ymmärtäisi ympäröivää todellisuutta tai saisi siitä tietoa, päinvastoin: kun puhe lakkaa, kasvaa aistien, tunteiden ja kehonkielen merkitys.

Ruumiinkieli rakastavaisten välillä alkaa siitä, kun kertoja kuvailee miehen näkevän tytön lautalla, lähestyvän tätä pelokkaana ja tarjoavan tälle savuketta käsi vapisten. Tyttö kieltäytyy, ei sano muuta. Alusta alkaen naiskertoja-kirjailija on ohjissa puheeseen turvautumatta. Pari rakastelee ensimmäisen kerran torstaina, *jeudi*, joka saa myös merkityksen *je dis*, ”minä sanon”.

He alkavat tapailla miehen poikamiesboksissa Saigonin keskikaupungilla Cholonissa, jossa katse syvenee kosketukseksi. Edelleen kuvaillaan, kuinka mies katsoo tyttöä – kykenemättä kuitenkaan tavoittamaan tätä katseellaan, sillä tytön ruumis ei mahdu miehen näkökenttään vaan jatkuu sen yli äärettömänä.

Tyttö puolestaan ei suhtaudu mieheen ensisijaisesti katsomalla vaan koskemalla ja haistamalla: hän tunnustelee ihoa, sen kultaista pintaa, tuntematonta uutuutta, ja hän tuntee miehen tuoksun, englantilaisten savukkeiden tuoksun, kalliin parfyymin ja hunajan tuoksun.

Rakastavaisten sanatonta kommunikaatiota, eräänlaista ”kielen ulkopuolisuutta” vahvistaa se, että he kumpikin puhuvat eri kieltä – tyttö ranskaa ja mies kiinaa. Lisäksi heidän suhteensa on sikäli järjestelmän ulkopuolinen, että siirtomaayhteisössä kahden ”erirotuisen” ja eri yhteiskuntaluokkaan kuuluvan liitolla ei ole tulevaisuutta – miehelle onkin jo kauan sitten valittu sopiva kiinalainen morsian hänen omasta yhteiskuntaluokastaan, ja äiti sanoo, ettei tyttö pääsisi ikinä naimisiin ryhdyttyään suhteeseen kiinalaisen kanssa.

Rakastavaiset puhuvat toisilleen vain pimeän huoneen huudoissa. Monique Pinthonin (2009, 81) mukaan huuto kykenee affektiivisena ilmaisumuotona välittämään sen, mihin sanat eivät yllä: sekä henkilöhahmojen halun että heidän tuskansa.

Pimeässä keskellä hiljaisuutta toisiinsa yhtyvät paitsi rakastavaisten ruumiit myös erilaiset väkevät voimat, aineet ja tilat: ikkunoita ei ole, on vain säleverhot, joiden ansiosta huone laajenee rajattoman avoimeksi: mielihyvän avoimesta kaupungista leijailee sisään teen ja mausteiden tuoksu, karamellin, maapähkinöiden, jasmiinin ja suitsukkeiden, elämän tuoksu. Riksojen ja raitiovaunujen äänet virtaavat sisään lakkaamatta, ja tauotta taustalla häilyvät meri, äiti ja kuolema. Nämä kolme sanaa, *mer*, *mère* ja *mort*, assosioituvat toisiinsa transformoituen kirjoituksen pohjavirraksi.

Sirkka Knuutilan (2014, 106) mukaan Duras pyrkii osoittamaan, kuinka ihmistenvälisissä suhteissa sanoitta tapahtuvan voima on puheen voimaa väkevämpi: kun ihmisten välinen vuorovaikutus tapahtuu ilman latistavia selityksiä ja määritelmiä, se voi johtaa kumoukselliseen yhteyteen. Näin käy myös *Rakastajassa*.

Teoksen lopussa tyttö matkustaa pois perheen ja rakastajan luota halki valtameren toiselle mantereelle, jossa hän ryhtyy kirjoittamaan. Välimatka, maantieteellinen etäisyys, vuosikymmenetkään eivät silti pysty latistamaan heidän välistään sanatonta eroottista jännitettä, se saa vain uusia muotoja muuntuessaan kirjoitukseksi. Yhdistämällä teoksen kaksi väkevintä ”vastavoimaa”, hiljaisuuden ja kirjoituksen, kirjailija-kertoja loihtii olevaksi poissa olevan: hän luo ”mahdottomasta” ja ”tyhjästä” elinvoimaista, kestäväää kirjoitusta. Hiljaisuus ei ole teoksessa vain epätasa-arvoisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta kärsivien apaattista äänettömyyttä, vaan latautunutta intohimon kieltä, joka pystyy ilmaisemaan järjestelmälle marginaalisia tai sille vieraita kokemuksia. Se on kirjailijantyössä kantava ristiriitainen voima – kirjailijan, joka tuo miehiin kaanoniin ja kieleen tukahdutettua, nyt henkiin herätettyä aistimellisen feminiinistä kirjoitusta, joka avautuu aina uusiin tulkintoihin, ja saa luomaan lisää kirjoitusta.

Viitteet

- 1 Tätä artikkelia kirjoittaessani törmäsin vetoomukseen, jossa vaadittiin ranskalaisiin ylioppilaskirjoituksiin myös naisten kirjoittamia tekstejä, koska vetoomuksen mukaan Ranskassa kirjallisuuden ylioppilaskirjoituksissa ei ole tähän päivään mennessä ollut koskaan tarjolla naispuolisen kirjailijan kirjoittamaa tekstiä (*Le Point* -lehti 2016).
- 2 Tarkemmin Durasin julkisuuskuvasta voi lukea Netta Nakarin (2014) väitöskirjasta.
- 3 Käännöksiä on tarpeen mukaan muokattu Jukka Mannerkorven suomennoksen pohjalta, sillä kuten olen toisaalla osoittanut (2010), suomennos ei kaikilta osin huomioi Durasille ominaisimpia tyylipiirteitä.

Kirjallisuus

- Alazet, Bernard 2002. *Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras*. Bernard Alazet (ed.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'oeuvre de Marguerite Duras*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Blanchot, Maurice 1969. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Cohen, Susan D. 1993. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. London: Macmillan.
- Denès, Dominique 1997. *Etude sur Marguerite Duras – L'Amant*. Paris: Ellipses.
- Duras, Marguerite 1960. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard Folio.
- Duras, Marguerite 1998. *Hiroshima, rakastettuni*. Suom. Kristina Haataja. Helsinki: Like.
- Duras, Marguerite 1964. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Éditions du Seuil.
- Duras, Marguerite 1965. *Lol V. Steinin elämä*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.
- Duras, Marguerite 1984a. *L'Amant*. (= LA.) Paris: Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite 1984b. *Libération* 13.11.1984.
- Duras, Marguerite 1985. *Rakastaja*. (= RA.) Suom. Jukka Mannerkorpi. Helsinki: Otava.
- Gauthier, Xavière & Marguerite Duras 1974. *Les Parleuses*. Paris: Éditions de Minuit. Collection "double".
- Marini, Marcelle 1977. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit.
- Holmes, Diana 1996. *French Women's Writing 1848–1994*. London & Atlantic Highlands: Athlone.
- Irigaray Luce 1974. *Speculum – De l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit.
- Knuuttila, Sirkka 2011. *Fictionalising trauma: the aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Knuuttila, Sirkka 2015. Kirjoitusta ilman sanoja. *Kritiikki* XI. 104–107.
- Korsisaari, Eva Maria 2002. "Kuka sinä olet?" Rakkaudesta, kielestä ja kohtaamisesta. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus. 271–296.
- Kosonen, Päivi 2000. *Elämät sanoissa*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kristeva, Julia 1998. Marguerite Duras: Tuskan tauti. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo, 245–286.
- Lacan, Jacques 1965. *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*. *Cahiers Renaud-Barrault*. Paris: Gallimard, n° 52, 7–15.
- Lacan, Jacques 1975. *Le séminaire livre XX : Encore (1972–1973)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lasserre, Audrey 2009. *Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 38–54.

- Marini, Marcelle 1977. *Territoires du féminin: Avec Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit.
- Meretoja, Hanna 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. New York: Palgrave Macmillan.
- Montrelay, Michèle 1977. Sur "le Ravissement de Lol V. Stein". *L'Ombre et le nom*. Paris: Éditions de Minuit.
- Nakari, Netta 2014. *Écrire sa vie, vivre son écriture. The Autobiographical Self-Reflection of Annie Ernaux and Marguerite Duras*. Tampere: Tampere U.P.
- Nimetön kirjoittaja 2016. Bac: des quotas de femmes au programme de littérature ? *Le Point* 13.05.2016.
- Noguez, Dominique 2001. La gloire des mots. *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion, 17–56.
- Pallotta della Torre, Leopoldina & Marguerite Duras 1989. *La passione sospesa*. Milano: La tartaruga.
- Pallotta della Torre, Leopoldina & Marguerite Duras 2014. *Nimetön intohimo*. (= NI) Suom. Aura Sevón. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Pinthon, Monique 2009. L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras. *Écritures du silence*, 5, 77–87.
- Planté, Christine 2015. *La petite sœur de Balzac*. Lyon: PUL.
- Poirot-Delpech, Bertrand 1984. Le dur désir de Duras. *Le Monde* 1984.
- Reid, Martine 2010. *Des femmes en littérature*. Paris: Belin.
- Rodgers, Catherine 1994. Déconstruction de la masculinité dans l'œuvre durassienne. Alain Vircondelet (ed.), *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*. Paris: Écriture, 156–175.
- Rodgers, Catherine & Gabriel Jacobs 2002. Duras en mesures: éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durassienne. Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère & Robert Harvey (eds), *Marguerite Duras, la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 156–175.
- Sevón, Aura 2008. Miten symboloida nainen? Naisilmaisu Marguerite Durasin *L'Amant*-teoksessa dialogina Irigarayn ja Lacanin kanssa. Yleisen kirjallisuustieteen painamaton pro gradu, Turun yliopisto.
- Sevón, Aura 2010. Kuinka kääntyvät tyyli ja rytmi? Analyysi Marguerite Durasin *L'Amant*-romaanin suomennoksesta ja englanninnoksesta. Ranskan kääntämisen ja tulkkauksen painamaton sivulaudaturtyö, Turun yliopisto.
- Talpin, Jean-Michel 1994. La fonction physique dans la poésie durassienne. Alain Vircondelet (ed.), *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*. Paris: Écriture, 117–141.
- Verhaeghe, Paul 1999. *Does the Woman exist? From Freud's Hysteric to Lacan's Feminine*. New York: Other Press.